

## “[La sirena de la mar / me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ SAN JUAN

En el *Cancionero folklórico de México* (CFM, 5: 251-252 y 275) se documenta que en México se distinguen claramente cuatro peteneras:<sup>1</sup> un son jarocho, un son de las costas Grande y Chica de Oaxaca y Guerrero, una canción lírica istmeña de Oaxaca, y la petenera huasteca, esta última también conocida como “La sirena”.<sup>2</sup>

Vicente T. Mendoza (1949: 120-131) registró ejemplos de coplas de peteneras de diversas regiones de México, entre ellas, Jalisco, Tabasco, Guerrero, Veracruz, Yucatán y la ciudad de México, aunque no da cuenta de una petenera huasteca.<sup>3</sup>

Jesús Antonio Echevarría Román (2000: 58), al analizar los temas líricos de diversas peteneras, asevera que la sirena es el tema central – aunque no el único – de la petenera huasteca y que en ninguna otra petenera, mexicana o española, encontró mención

---

<sup>1</sup>Se documentaron 78 coplas de la petenera, de las cuales 18 funcionan como estribillos de la versión regional jarocho. De este mismo son, pero denominado “La sirena”, se documentan cinco versiones: dos en Hidalgo (Chalahuitle y Huejutla) y una en Ciudad Valles, San Luis Potosí. Las formas estróficas son quintillas y sextillas y sus secuencias de versos son: 1, 2 (1, 2) 3, 4 (4) 5; y 1, 2 (1, 2) 3 (3) 4, 5, 6, y existe el añadido: “ay la la la” después del verso 3.

<sup>2</sup>No debe confundirse este son (la petenera nombrado a veces como “La sirena”) con el neohuapango denominado “La sirena”, registrado por Elpidio Ramírez *el Viejo*.

<sup>3</sup>Respecto a la petenera de Guerrero, Vicente T. Mendoza documenta dos versiones: una publicada por Higinio Vázquez Santana, que procede de la Costa Chica y de la Grande de Guerrero, y otra que procede de Juchitán.

de ella,<sup>4</sup> lo que probablemente sea la causa de que en el ámbito sonero huasteco las palabras *petenera* y *sirena* sean sinónimos.

Además de dicho tema central de la sirena, hay en este son otros tópicos adyacentes relacionados, casi todos, con el ambiente marino, entre ellos la pesca, la fauna marina, la navegación, las travesías por el mundo y el descubrimiento de América. En cuanto al nombre de la *petenera*, este tiene un significado e historia propios, que procedo a detallar.

En el *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra *petenera* se define como un "aire popular parecido a la malagueña en el que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos". José Domínguez Caparrós (1999: 270) dice que es una forma de la poesía popular: "clase de cantar o copla que consta de seis versos, porque pone en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común a varias coplas".<sup>5</sup> En la obra *Auditorium*, las malagueñas y *peteneras* son catalogadas como cantes flamencos con diseños melódicos y secuencias armónicas específicas, en los que predominan los antiguos modos gregorianos sobre la tonalidad.<sup>6</sup>

Es así que el término se ha usado para nombrar una forma poética que presumiblemente podría haber sido el complemento lírico de la música popular llamada *petenera*, la cual, a su vez, se convirtió en el cante flamenco. El proceso por el cual se dio esta evolución es desconocido; Martín Gómez-Ullate García de León (2009: 17) señala que existe una disparidad en el origen del género de las *peteneras*, pues "deviene [...] de una confusión u omisión que obvia la continuidad entre *las peteneras*, baile popular español,

---

<sup>4</sup>Rosa Virginia Sánchez (2002: 214) expresa que el tema de la sirena aparece también en el son jarocho "El coco", así como en diversos ejemplos líricos españoles. Por mi parte, he encontrado el motivo de la sirena en los sonos jarochos "La bruja" y "La morena".

<sup>5</sup>Domínguez Caparrós menciona además que esta forma es una derivación del cantar o copla.

<sup>6</sup>*flamenco*: término que designa los cantos y danzas populares de Andalucía; su origen y etimología han sido objeto de discusión. Los pueblos arabófonos establecidos en Andalucía y los gitanos llegados del este, norte y centro de Europa estarían en la base de su peculiar carácter melismático y melódico. Se han catalogado más de 80 cantes distintos, aunque se encuentran en constante evolución y adoptan múltiples influencias.

y *La Petenera*, cante a flamencado y singularizado en el repertorio flamenco”.

Echevarría Román (2000: 50-53) comenta que en las variantes regionales mexicanas llamadas peteneras se observan temáticas y estructuras melódicas y rítmicas similares a las de las peteneras españolas, lo que evidencia la continuidad y posterior evolución de este baile popular en tierras americanas.

Una de las ideas más difundidas acerca del origen de las peteneras, fechada en 1881, procede de Antonio Machado y Álvarez Demófilo (1975: 225):

Aunque las peteneras no han estado de moda en Sevilla hasta el año 1879, convienen todos los cantadores en que son antiguas y en que deben su origen a una cantadora de flamenco llamada La Petenera a quienes unos hacen natural de Málaga y otros de La Habana. ¿Pero qué significa este apodo o mote de “petenera”, ya que no es nombre como el de Soledad ni palabra que se encuentre tampoco en los diccionarios gitanos que conocemos? [...] Merced a los autorizados informes del célebre cantador Juanelo. “Petenera o Patenera”, nos dijo éste, es igual a Patenera, esto es, natural de Paterna.

De esta manera nace la hipótesis de que una célebre cantaora de Paterna fue quien inventó este cante, hipótesis que posteriormente fue muy difundida por algunos estudiosos, entre ellos Francisco Rodríguez Marín (1923: 10-12).<sup>7</sup> En México, René Villanueva (1987: 31), entre otros investigadores, también ha divulgado esta idea.

---

<sup>7</sup>Rodríguez Marín da por hecho la veracidad del contenido lírico en algunas coplas de la petenera, y lo asocia con la vida de dicha cantaora: “La Petenera, sobre que se inventó el agradabilísimo canto que lleva su nombre y que no se parece gran cosa al que lo lleva hoy en día, debió de ser muy guapa moza. [...] De que La Petenera fue una *jembra juncal* dan testimonio estos cantares, seguramente debidos a amantes desdenados y a mujeres celosas: 1. ‘Quien te puso *petenera* / no te supo poner nombre, / que te debió de haber puesto / la perdición de los hombres’ // 2. ‘¡La Petenera malhaya / y quien la trajo a esta tierra; / que La Petenera es causa / de que los hombres se pierdan!’”.

Al respecto, Josep Crivillé (1983: 300) comenta que Machado y Álvarez y Rodríguez Marín – entre muchos otros investigadores – al contribuir a difundir dicha versión, fantasearon “de manera caprichosa sin fundamentar suficientemente su opinión, por lo que aún están por resolverse los verdaderos enigmas de la genealogía de La petenera”.

El origen de la petenera continúa despertando la inquietud de numerosos investigadores, quienes han formulado diversas e interesantes teorías al respecto, mismas que el académico Juan Such (2008) ha catalogado bajo tres rubros: 1) origen hispanoamericano; 2) origen religioso y 3) origen en la tradición lírica.<sup>8</sup>

Algunas de estas teorías están basadas en las letras del cante y/o sus modelos rítmicos, hecho que inquieta a Gómez Ullate (2009: 11), quien expresa:

Las letras viajan entre los distintos géneros y estilos y se adaptan a ellos con mucha más velocidad que las músicas y los ritmos. Los ritmos y compases tampoco son definitivos para probar la genealogía de un género [...]. Por eso, efectivamente, para sondear la historia de un son, un palo de creación popular compleja, que contiene letra, música y danza... es mejor analizar los elementos menos dinámicos. Y éstos son su composición melódica y su estructura armónica.

Por lo tanto, si se pretende incursionar en el estudio del origen de las peteneras habrá que recurrir a una perspectiva musicológica que permita develar este misterio.

Antonio García de León (2002: 9-11) afirma que algunos estilos musicales, entre ellos la malagueña, la petenera y el fandango, constituyen variantes dispersas de un género común del mundo

---

<sup>8</sup> Describo brevemente en qué consisten estas teorías. 1. Centroamericano: a) Origen en Cuba o Santo Domingo; y b) Origen en Guatemala (Petén). 2. Religioso: a) Origen en la música primitiva de la Cristiandad; b) Origen en el canto gregoriano; y c) Origen en la tradición sefardí. 3. Tradición lírica: a) Es un cantar de juglaría; b) Origen a partir de la lírica tradicional andaluza, y c) Origen en el romance. El romance “Monja contra mi voluntad” fue cantado con la línea melódica de la petenera.

de habla española y portuguesa — y pueden identificarse por sus formas poéticas específicas, dotaciones instrumentales, ritmos y cadencias — que en cierto momento fue conformado por una inmensa comunidad estrechamente vinculada por el comercio. A dichos estilos musicales García de León los llama “cantes de ida y vuelta”; muchos de ellos tienen la particularidad de basarse en la cadencia andaluza.<sup>9</sup>

Como puede apreciarse, todavía falta mucho por conocer acerca del origen de las peteneras, sin embargo, si se considera cada variante regional de manera independiente, coincido con la visión de Gómez-Ullate (2009: 16), quien manifiesta que “en toda apropiación reinterpretada hay un verdadero origen, una fusión que genera una creación original, de ascendencia reconocible, pero de una identidad propia” y creo, además, que la diversidad de ascendencias reconocibles — influencias que tal vez confluyeron en diferentes épocas y de modo distinto — es precisamente la causa de que los investigadores las ubiquen como originarias de tal o cual región.

Sin lugar a dudas, como afirma el académico Gómez Ullate (2009: 17), mucho más importante que el origen de las peteneras es su ulterior evolución, “y no hay duda de que en Cádiz, como en Oaxaca o en las huastecas mexicanas, la petenera ha sido adoptada y adaptada, conservada, pero también transformada, estudiada y proyectada hacia el futuro”.

---

<sup>9</sup>De acuerdo con Cristina Cruces Roldán (2003: 14-18), ciertos rasgos de la música árabe parecen haber sido compartidos o expandidos hacia el flamenco, a pesar del distanciamiento temporal — que no geográfico — que separa los momentos de nacimiento y esplendor de la música andalusí y el flamenco. Es así que la mayoría de las canciones populares andaluzas están basadas en una escala oriental cuyas cadencias finales se aproximan al modo griego dórico de mi, cadencia en que la nota mi dominante actúa como tónica modal. Su carácter pan-islámico radica en la escala descendente: mi-re-dosi-la-sol-fa-mi y su forma ascendente puede ser: mi fa, sol# la si do re mi; o bien la cadencia andaluza: mi fa sol# la si do re# mi (con la sensible re#). Estas cadencias y la interpretación de un cante con melismas de medida interválica micro tonal imposibles de pautar son los aspectos que le dan su particular personalidad a la música flamenca.

Una de las transformaciones más radicales en la petenera huasteca es la incursión de la figura de la sirena en su lírica con la consecuente analogía implícita entre los términos petenera-sirena. ¿Por qué el poeta huasteco le da tal importancia a este mitológico ser? ¿Qué lo lleva a utilizar el término petenera en el título del son?

José Manuel Pedrosa (2002: 1) comenta la complejidad del concepto, aspecto y representación de las sirenas: por un lado, estos seres han mantenido un inconfundible "aire de familia", pero por el otro, han ido acumulando rasgos tan variados y pintorescos como el ambiente, la época y las voces de las tradiciones en las que se han aclimatado. Massimo Izzi, en su *Diccionario ilustrado de monstruos, ángeles...* (2000: 442-447), define así a las sirenas:

En la acepción adoptada generalmente, este término designa a un ser fantástico con la parte superior del cuerpo de mujer, hermosa y de aspecto agradable, y la parte inferior en forma de cola de pez; se trata de un ser marino; o en cualquier caso acuático, de temperamento malévolo, que explota sus dotes de seducción sexual, mostrando la parte superior del cuerpo, para atraer a jóvenes ignorantes y matarlos arrastrándolos al mar. [...] La sirena canta de un modo irresistible y a veces incluso suena como un instrumento; tiene cabellos largos, a menudo verdes como el mar, que peina cuidadosamente, en la mano lleva un espejo en el que se contempla complacida.<sup>10</sup>

El investigador Izzi (2000: 443) agrega que la genealogía de las sirenas no está muy clara, puesto que Platón atribuye aisladamente la paternidad a Phorkys y Keto; aunque también se consideran

---

<sup>10</sup>Entendido en un sentido así de amplio, correspondiente al que tiene el término inglés *mermaid*, el mito de la sirena se extiende en todo el mundo y muestra características más constantes y homogéneas que el mismísimo mito del dragón; tiene una historia especial que lo hace un caso único entre todos los seres imaginarios puesto que ningún otro monstruo ha sido objeto, en el transcurso del tiempo y en el mismo ámbito cultural, de una transformación tan compleja como el mito de la sirena. Las sirenas propiamente dichas (es decir, los monstruos que llevaban este nombre, *Seirenes*) tienen su origen en Grecia, pero las tradiciones que les atañen son extremadamente confusas y discordantes.

hijas de Acheloos, una de las más antiguas divinidades griegas, en unión con Calíope, Terpsícore o Stérope; o bien, nacidas de tres gotas de sangre de Acheloos en su lucha con Heracles.<sup>11</sup>

Existe una considerable cantidad de fuentes en las que se documenta la forma física original y las transformaciones sufridas por estos seres. El académico Pedrosa (2002: 4) comenta que a pesar de que “la opinión actual más extendida es que las sirenas eran monstruos con las extremidades superiores de mujer y las inferiores de pez; lo cierto es que toda la iconografía y las tradiciones antiguas las representan con cuerpos y extremidades inferiores de ave”. Meri Lao (1995: 33) expresa al respecto:

Desde los tiempos de Homero hasta los primeros siglos cristianos, éstas se presentan como mujeres-pájaro, mientras las demás criaturas acuáticas, sean eternas o no, coinciden morfológicamente con [la figura de] las mujeres normales. [...] Sólo más tarde las Ninfas adquirirán una cola de pez, como las sirenas, por otra parte. Y es allí cuando la memoria del hombre comienza a sobreponer los detalles, a mezclar los datos, a confundir.

En las artes plásticas, alrededor del siglo I a.C. predomina el modelo formal denominado *Chorus Phorci*, rebosante de tritones,<sup>12</sup> y más de una vez Cicerón acusará de falta de inventiva a los es-

---

<sup>11</sup> El número de sirenas tampoco está muy claro: Homero habla de ellas utilizando el dual; sin embargo, en la tradición figurativa y en la literaria son generalmente tres; no escasean las excepciones que hablan de cuatro o incluso ocho sirenas, como hace Platón. Existe la misma incertidumbre en cuanto a sus nombres: en una pintura vascular encontramos el nombre de Imeropa, pero luego tenemos las tríadas Thelxinoe, Aglaope y Pasinoe, y Partenope, Leucosia y Ligea, y la tétrada: Telés, Raedné, Molpeé y Thelxiope. En total hay 11 denominaciones diferentes, tal vez ligadas a mitos locales, como Partenope a la fundación de Nápoles. El mismo nombre Seirenes no tiene una etimología confiable: puede conectarse con *seirà* ‘cadena, lazo’ o con el verbo *seirazein* ‘atar con una cuerda’, ambos con una posible referencia a la cualidad de encantadora o maga.

<sup>12</sup> Nombre oscuro aun mitológicamente. Es una idea anterior a la cultura griega. En esta época se da como hijo, y algunas veces hija, de Anfitrite con Poseidón. Es la personificación de la sirena. Acaso el elemento *tri* en ambos nombres nada tiene que ver con el griego. Hay quien opina que significa ‘agua’ en una lengua anterior, de donde tritón

cultores de las fuentes romanas. Quinto Horacio Flaco (1983, 1: 5) inicia el *Arte poética* con su propuesta del absurdo basada en dos imágenes grotescas: un hombre con cuello de caballo y una bella mujer-peze; de ahí en adelante, esta será citada copiosamente, con significados contrastantes.<sup>13</sup> Así, las sirenas no tardan en presentarse como el correlativo femenino de los tritones, aunque, de acuerdo con Meri Lao (1995: 41), la fecha del nacimiento oficial de las nuevas sirenas, tanto en el aspecto como en la función, está registrada en el *Liber Monstrorum*, un manuscrito anglosajón redactado entre los siglos VIII y IX.

Estos seres fascinaron a muchos filósofos, afirma el maestro Pedrosa (2002: 8), entre ellos Pitágoras y Platón, quienes pensaban que las sirenas y su canto simbolizaban la armonía de las esferas. También, a lo largo del tiempo, a estas divinidades se les ha otorgado el don de la profecía, que tiene carácter secreto y se transmite a través de la música y el canto. Esta idea llegó a tener tanta difusión, que algunos autores del primer cristianismo sostuvieron que las sirenas eran entes prefiguradores de los ángeles y conducían a las almas después de la muerte. Meri Lao (1995: 28) expresa:

El devenir está implícito en el elemento acuático como el Ser en el elemento aéreo. Estáticas, las sirenas atraen al hombre, simple criatura terrestre hacia el cambio, el pasaje fundamental, la Pascua; de un lugar a otro, de una condición a otra. Ellas tienen relación

---

sería 'acuático' y Anftrite, 'la que ciñe las aguas'. En todo caso, el tritón resulta muy borroso en las leyendas. Cf. Ángel Ma. Garibay Kintana (2002: 353).

<sup>13</sup>1. La poesía y sus principios generales. Por su materia, el poema debe ser simple y unitario. "Si a una cabeza humana un cuello equino quisiera unir un pintor, y añadir variadas plumas a miembros de doquier reunidos, y así de modo grotesco terminada en pez negro la mujer hermosa en lo alto, admitidos a verlo, ¿la risa contendrías, amigo? Cree Pisones que será a este cuadro muy semejante el libro cuyas figuras, como sueños de enfermo, se formen vanas, de modo que ni pies ni cabeza se vuelvan a una forma." Horacio no se refería a los animales mitológicos perfectamente inteligibles, sino al esperpento que le resulta a un pintor la mezcla de miembros dispartados.



con los tránsitos, la travesía, lo transcurrido, el traspaso, el deceso, la transformación.

En cuanto al nombre y su difusión, Félix Báez Jorge (1992: 55-56) afirma que la Biblia fue uno de los principales vehículos para la difusión del nombre *sirena* en Europa, pues este texto fue el punto de partida en lo que podría llamarse la cristianización del símbolo en el Renacimiento. En el libro de Enoc, las Sirenas son las mujeres de los ángeles caídos, símbolos de la lujuria y la tentación demoniaca, de ahí que los tratadistas eclesiásticos calificaron el canto de las sirenas como símbolo del mal.<sup>14</sup>

Sin embargo, en la zoología fabulosa que crece al amparo del humanismo renacentista se atenuaría el contenido infernal de las antiguas imágenes paganas, por lo que la figura de la sirena-pep quedaría liberada para su amplia utilización profana, y su simbolismo se definió en términos de los peligros y encantos que encarna la sensualidad femenina, puesto que su belleza es un factor que contribuye a su amplia difusión como elemento ornamental y heráldico. De esta manera, la imaginación popular rompería el marco teológico y la convertiría en la imagen polisémica que conocemos:

A partir de esta metamorfosis simbólica (que tiene como antecedente la transformación iconográfica de la mujer-ave en mujer-pep), las sirenas (imagen y lenguaje) se convertirán en figuras estelares en el arte, en el folclore y la dimensión de lo fantástico, acrecentando la nómina de tributarios de sus voces seductoras y voluptuoso hibridismo. Puede decirse que en el Renacimiento se

---

<sup>14</sup> Clemente de Alejandría compararía el martirio de Cristo con el que sufriría el héroe griego al escuchar el canto de las sirenas. Sirenas demoniacas las llamó Basilio, doctor de la Iglesia en el siglo IV. En el siglo V, san Máximo de Turín refirió el relato de Homero asociado al misterio de la Cruz Salvadora. El escolástico Virgilio Servio Gramaticus redujo a las sirenas al rango de prostitutas. Máximo, obispo de Turín entre 466 y 470, formularía una alegoría cristiana con comparaciones inspiradas en *La odisea*: Ítaca = la patria celeste; el mar = mundo hostil; Ulises = la condición humana; la nave = la Iglesia guiada por Cristo; las Sirenas = el placer pernicioso, etcétera.

produjo el redescubrimiento simbólico de las sirenas, reelaboración que fue posible al integrarse, en gradaciones diversas de forma y contenido, los relatos míticos y legendarios de la antigüedad greco-romana con las fábulas y tradiciones gestadas y difundidas durante el Medioevo (Báez Jorge, 1992: 57-58).

José Manuel Pedrosa (2002: 9-10) observa que la popularidad y el arraigo de las creencias, representaciones y leyendas de sirenas no conoció pausa durante la Edad Media, la Edad Moderna, ni en la época actual, y su creencia llegó a admitirse como algo obvio y natural en el Occidente medieval confusamente cristiano, por lo que las leyendas sobre sirenas han sido tan abundantes que resulta muy complicado establecer una tipología de las mismas; sin embargo, es posible clasificarlas en dos núcleos argumentales, que se repiten consuetudinariamente en épocas y lugares tan distintos, que llegan a constituir ciclos narrativos específicos con características propias. El primer gran ciclo de leyendas presenta el tópico de la maldición de la sirena, esto es, la idea de que su apariencia se debe a un maleficio que su padre o madre debió de lanzarle porque cometió una falta grave contra ellos.<sup>15</sup> El segundo ciclo de leyendas desarrolla el tópico del matrimonio frustrado entre sirena y mortal.<sup>16</sup>

Por su parte, el investigador Báez Jorge (1992: 112-144) expresa la innegable difusión de los mitos clásicos de las sirenas como parte del discurso de evangelización colonial en la Nueva España; por esta vía, los pueblos indios conocieron los atributos ambivalentes bondad-maldad de las sirenas, y empezaron a apro-

---

<sup>15</sup>El ejemplo más prolífico y representativo de este ciclo es Melusina, especie de sirena de tierra adentro, generalmente representada con cola de serpiente y no de pez. Melusina se convirtió en la Edad Media, e incluso en la Edad Moderna, en protagonista de una gran cantidad de relatos y de narraciones que vieron la luz en Francia, Inglaterra, Alemania, España y otros países europeos. *El Roman de Mélusine*, escrito en francés por Jean d'Arras en el siglo XIV, es el más célebre de los escritos melusianos.

<sup>16</sup>Pedrosa agrega que es posible que la versión más trágica —y sin duda la más célebre— de los amores frustrados entre sirenas y mortales sea la que el danés Hans Christian Andersen creó en un inolvidable cuento, *Den lille havfrue, La sirenita*, en 1837.

piarlos como elementos de la fe cristiana, por medio de un proceso de yuxtaposición y síntesis sincrética con las deidades acuáticas y terrestres mesoamericanas, lo que produjo resultados diversos que se evidencian en las distintas cosmovisiones: mexicana, *Chalchiuhtlicue*, diosa del agua terrestre; totonaca, la sirena, dueña del mar; otomí, *Maka Xumpø Dehe*, la Señora Sagrada del Agua; entre otras cosmovisiones.

Además, Báez-Jorge (1992: 144-145 y 135) apunta que en algunas etnias la sirena tiene una apariencia pisciforme, y en otras, no se explicita su fisonomía pues su condición híbrida de mujerpez parece darse por descontada.<sup>17</sup> Sin embargo —añade—, la imagen híbrida de la mujer pisciforme ya estaba presente en el antiguo pensamiento mesoamericano en la obra *Teogonía e Historia de los mexicanos*, en la cual Ángel Ma. Garibay Kintana hace referencia a la sorprendente Acíhuatl, servidora de Tezcatlipoca, a Acapachtli (la tortuga) y Atlicipactli (la ballena). A esta última se le describe como mitad mujer, mitad pez.

Estos seres, en la mayoría de los casos, no representan divinidades en el sentido estricto de la palabra, pero son criaturas sobrenaturales que ocupan importantes jerarquías en el marco de cosmovisiones específicas. Son representaciones colectivas que dan cuenta —pese a su proceso transfigurativo— de la ubicación de la mujer como depósito ambivalente de energía sobrenatural, expresión de su condición social subordinada, transformada en imagen controvertida y fantasmal (Báez Jorge, 1992: 151).

En las cosmovisiones de los pueblos indígenas, el simbolismo de las sirenas tiene evidentes puntos de contacto con el ámbito de las ferias de México, las artesanías y el folclor. Y es en el folclor literario, como expresa Anuschka vaan't Hooft (2003: 146-171), en donde dichas simbologías —al margen de sus funciones recrea-

---

<sup>17</sup>Un caso excepcional es la apariencia de este ser en la leyenda de “La Sirena de Tlapanimichín”, localidad cercana a Citlaltépec, Veracruz, en donde tiene la apariencia de una muchacha normal y, al momento de bañarse, adquiere características sobrenaturales y así puede sacar pescados de su cabello y enormes camarones por debajo de sus brazos.

tiva e informativa — describen, explican y justifican la cosmovisión de un grupo.

Uno de los ejemplos más representativos del folclor literario-musical huasteco es el son de la petenera, baste señalar que esta región ha sido bautizada por Orlando Ortiz (1995) como "La tierra del caimán y la sirena", en honor a estos emblemáticos seres. Entre las características del son se encuentran: 1) La presencia de la sirena como un eje temático alrededor del cual gira una diversidad de motivos secundarios que también muestran cierto carácter de exclusividad; 2) La belleza de las líneas melódicas de su canto y música, por lo que es un son muy popular en el ámbito huasteco; 3) Su interpretación instrumental con particularidades específicas,<sup>18</sup> como ha señalado Francisco Alvarado Pier (1981-1987); 4) La presencia del encadenamiento como recurso interpretativo característico en este son, aunque no exclusivo.

Se documentaron 360 coplas de la petenera, de las cuales 191 se consideraron originales y 169 variantes. De la totalidad de las coplas, hay 26 cuartetas, 86 quintillas, 246 sextillas, un septillo y un octeto. Se conforman ocho cadenas, de 5, 6 (2), 8 (2), 9, 11 y 19 estrofas.<sup>19</sup> Hay 97 coplas de temática diversa y 94 coplas con la palabra *sirena* o *petenera*, y/o motivos secundarios, en las cuales se basa este estudio.

El modelo lírico-estrófico que adoptan las coplas con la música muestra una sorprendente homogeneidad en todas las grabaciones a las que se tuvo acceso,<sup>20</sup> y en ellas aparecen los rasgos

---

<sup>18</sup>Esta interpretación consiste en el diálogo pespunteado de la quinta huapanguera con el violín. He documentado que esta modalidad interpretativa también se presenta en otros sones, por lo que, al día de hoy, no puedo asegurar su carácter de exclusividad en La Petenera.

<sup>19</sup>La denominación de *copla original* es totalmente arbitraria, utilizada con fines estrictamente metodológicos para el conteo y la clasificación de coplas: de todas las variantes se tomó una variante "tipo" o "modelo" para tomarla como "original". Los músicos y poetas huastecos nombran *cadenas* a las series de coplas ligadas con el recurso del encadenamiento.

<sup>20</sup>Ocasionalmente, en algunas versiones aparecen dos estrofas encabalgadas, esto es, sin interludio musical entre ellas. La primera estrofa mantiene el esquema interpretativo

distintivos mencionados por Domínguez Caparrós (1999: 270) en el cante de petenera:

Me miró de arriba abajo	v. 1
y luego me miró a mí	v. 2
alegría me da er berte	v. 3
¡nena de mi corazón!	(exclamación octosilábica)
alegría me da er berte	v. 3 (repetido)
y peniya er berme a mí.	v. 4
Dicen que el agua salada	v. 1
tiene varias erupciones.	v. 2
Dicen que el agua salada	v. 1
tiene varias erupciones;	v. 2
la cosa está comprobada,	v. 3
¡ay, la, la, la!	(laraleo pentasilábico)
la cosa está comprobada,	v. 3
que mantiene a tiburones,	v. 4
que mantiene a tiburones	v. 4
y a la sirena encantada.	v. 5

(Los Caimanes de Tampico,  
*Antología musical de Teno Balderas...*)

Al comparar el cantar con la interpretación de una quintilla huasteca, vemos que en esta se repiten los dos primeros versos (rasgo distintivo en algunos sones), además de la coincidencia en la repetición del tercer verso, entre la cual se intercala la exclamación o laraleo; después se da la repetición del cuarto verso para

---

ya detallado, mientras que la segunda, es interpretada en forma lineal: 12123 ¡ay lalalá! 3456123456. Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*, La Petenera, E. 3 y 4. "Estando yo recostado / en lo fresco de la arena, / estando yo recostado / en lo fresco de la arena, / oí la voz de un pescado / ¡ay lalalá / oí la voz de un pescado / que le dijo a La Sirena: / ¡Qué trabajos he pasado / por amar a una morena! / La Sirena de la mar / es una joven bonita / yo la quisiera encontrar / y besarle su boquita / pero como es animal / no se puede naditita".

conservar los diez versos cantados.<sup>21</sup> Al margen de la diferencia en la cantidad de versos —cuarteta *vs.* quintillas y sextillas— y de la modalidad de la interpretación con la repetición de versos, es indiscutible la permanencia del molde del cantar de petenera.

El tema principal casi exclusivo en las coplas de la petenera huasteca es la sirena, y para referirlo se le nombra directamente. El término petenera se utiliza mayormente en la autorreferencia al son; sin embargo, por lo general, la palabra petenera parece haberse asimilado al sentido de 'sirena'.

El motivo de la sirena en la lírica huasteca se da, en ocasiones, rodeada de un aura de misterio y erotismo; además, debido a los distintos significados atribuibles a la sirena, el sujeto poético tiende a explicitar su particular conceptualización mítica de este ser.

En principio, se presenta un ejemplo de copla en la que se refiere la causa de la aparición de mujer pisciforme, temática que constituye la continuidad de uno de los ciclos narrativos referidos por Pedrosa:

La sirena se embarcó  
en un barco de opulencia;  
cuando Dios la castigó,  
sería por la Providencia:  
un pescado la volvió  
por una mala obediencia.

(Sánchez García, núm. 1087)<sup>22</sup>

Sobresale la naturaleza de la falta cometida, que es una desobediencia, y el cambio del sujeto que emite la maldición, pues

<sup>21</sup> En las sextillas no hay necesidad de la repetición del penúltimo verso: "Marinero, si te embarcas / asegura bien tu vida, / marinero, si te embarcas / asegura bien tu vida, / no te vayas a embarcar / ¡Ay, laralá! / No te vayas a embarcar / en una lancha podrida / y te vayas a quedar / con lo de abajo pa arriba //". Los Caimanes de Tampico, *Antología musical de Teno Balderas*.

<sup>22</sup> Todas las coplas documentadas en este trabajo con la referencia a la académica Rosa Virginia Sánchez García pertenecen a su obra *Antología poética del son huasteco tradicional*.

la “madre-hada” de la leyenda melusiana es ahora Dios y/o la Providencia. Con esto se manifiesta la yuxtaposición de elementos de la fe cristiana, o bien, de las costumbres religiosas:

La sirena está encantada,  
según me supongo yo,  
que, siendo mujer honrada,  
un pescado se volvió  
nomás por una bañada  
que en Jueves Santo se dio.

(Avispones Huastecos, *Son huasteco*)

Báez-Jorge (1992: 127-128) refiere una leyenda análoga con la transgresión de dicho precepto religioso.<sup>23</sup> Se observa que la maldición — referida en la copla y en la leyenda nahua de Pajapan — es consecuencia directa del quebrantamiento de la norma cristiana.

En las coplas también aparecen reminiscencias de las mitologías mesoamericanas del simbolismo de las sirenas y las diosas del agua:

En el altamar cantaba  
una ninfa encantadora;  
mil versos encadenaba,  
y decía con voz sonora:  
“Yo soy la diosa del agua”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 12)<sup>24</sup>

Nótese que la sirena, en su ámbito marino ideal, hace gala de su belleza y poder al autodenominarse diosa. Resalta la asimila-

---

<sup>23</sup> “Una bella mujer se bañó en el río en ese día de la Semana Santa, contraviniendo la prohibición religiosa. En castigo, quedó convertida en sirena ‘con medio cuerpo de ser humano y la otra mitad de pescado’”.

<sup>24</sup> Todas las coplas documentadas por este músico-poeta forman parte de su antología particular. Me permito agradecer a Hugo Rodríguez Arenas el haberme permitido acceder a dicha antología.

ción de esta deidad a las nereidas, ninfas de mar, que son personificaciones de los seres misteriosos y mágicos que habitaban los lugares más solitarios y apartados, y a quienes, según Ofelia Márquez Huitzil (1991: 16), "siempre se les considera jóvenes y bellas".

En otros casos se realiza una comparación explícita de la sirena con una deidad, o ser sobrenatural:

La sirena es muy hermosa  
y la mujer nunca es fea.  
¡Qué cosa maravillosa!,  
yo no niego que así sea,  
se me figura una diosa  
y blanca como una oblea.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 25)

La sirena es un hada  
que divide las conciencias,  
en la tierra es ignorada,  
son muchas las apariencias  
de esta mujer encantada.

(Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera,  
*Huapangos*)

El sujeto lírico da rienda suelta a su imaginación y deifica a la sirena por medio de la alusión a su blancura y belleza, peculiares rasgos que connotan pureza, pues de acuerdo con Márquez Huitzil (1991: 58) "la mujer, símbolo de la sensualidad en las sociedades patriarcales, es representada muchas veces desnuda, como deificación de la belleza pura con la única textura de lo blanco". En el segundo caso el poeta crea una notable imagen: hada-mujer encantada, bondadosa y multifacética; ser acuático-no terrenal.

Ocasionalmente suele aparecer cierto carácter malévolo en estas deidades; Báez-Jorge (1992: 127) comenta que este arquetipo de deidad se encarna en las Mactí, "seductoras macabras que se bañan desnudas en los ríos atrayendo a los adúlteros con fines de castigo. Se cree que los burlan o espantan cuando van a cazar o



cuando ofrecen los productos de la caza a sus queridas”; en algunas leyendas y creencias de México se ha filtrado la idea de que la Petenera, como personaje, también adquiere estos rasgos: mítico ser, mitad mujer-mitad pez, que encanta con su belleza a los hombres solos y embriagados, se los lleva y los ahoga en el mar.<sup>25</sup>

En las coplas huastecas únicamente he documentado un ejemplo en el que se perfila esta imagen negativa de la sirena, cuya caracterización está basada en la muerte del marinero y el matiz siniestro de las altas peñas:

Un marinero murió,  
pero antes dejó una seña,  
que murió de la impresión  
al conocer la sirena,  
después el mar la arrojó  
al pie de unas altas peñas.

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

Y es que la creatividad huasteca toma otros derroteros en su afanoso quehacer artístico coplero:

Y habita una sirenita,  
hay una hondura en el mar;  
un marinero al pasar  
un día muy de mañanita  
dicen que la oyó cantar  
una canción muy bonita.

(CFM, núm. 5978)

No solamente en el mar  
las sirenas hacen cuna;

---

<sup>25</sup> Este ser es conocido en otras regiones de México como “La Tizihua”, “La Cihuatayota” o la leyenda maya “La Xtabay”. En algunos casos incluso se yuxtaponen las características de La Sirena al personaje legendario de La Llorona, debido a que a esta última la ubican en el río o lugares con agua, en donde supuestamente “ahogó a sus hijos”.

en Atexca, Hidalgo, hay,  
 en esa hermosa laguna,  
 las han oído cantar  
 bajo la luz de la luna.<sup>26</sup>

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

En estas coplas se hace referencia al canto, motivo con valor universal asociado a las sirenas (Pulido, 2004: 269) y a su omnipresencia acuática. Nótese la conformación de una imagen llena de magia y misterio con la alusión a la belleza del canto y al momento del mismo, pues "la mañanita", entendida como ma-drugada, y la "luz de la luna" sugieren un acto privado o secreto. Otros casos:

Caminando por Morón  
 vi la sirena sentada  
 tocando un acordeón  
 en la medianía del agua,  
 entonando una canción  
 que hasta su amante lloraba.

(Cuarteto Regional Veracruzano, *Tierra adentro*)

Donde habita una sirena  
 hay una hondura en el mar,  
 un marinero, al pasar,  
 víspera de noche buena,  
 dicen que la oyó cantar:  
 "La pena y la que no es pena".

(CFM, núm. 5977)

El sujeto poético muestra a una sirena humanizada de cuya inmensa tristeza se desconoce la causa, aunque la intensidad del sentimiento sugiere que es de tipo amoroso. Para ello se alude al llanto del amante en el primer caso, y al título de la canción en el

---

<sup>26</sup> Atexca es una laguna que está muy cercana a Molango, Hidalgo.

segundo. Así, el canto es la vía de escape de los sentimientos “femeninos” de frustración y soledad.

Por otro lado, cabe señalar la referencia a la hondura en el mar (en este ejemplo y en el núm. 5978 del *CFM* mostrado líneas arriba) como una señal de la presencia de las sirenas, en lo que pareciera ser el sustrato de una leyenda.

En otros casos, el sujeto poético se cuestiona sobre la génesis de este lamentoso canto: ¿cuál será la causa del llanto de la sirena? ¿Cuál será su anhelo?

Si me hablas de la sirena,  
¿puedes decirme algo de ella?  
[¿Por qué sufre tanta] pena  
siendo una joven tan bella?  
¿Por qué no sale a la arena?

(Sánchez García, núm. 1099)

Y el poeta responde:

En la inmensidad del mar  
donde reina la ballena,  
es donde se oye cantar  
con tristeza a la sirena  
por no poderse trenzar.

(Sánchez García, núm. 1071)

El imperioso llamado del amor físico, referido en la copla por medio del verbo “trenzar”, es causa del inmenso y perenne dolor experimentado por esta “mujer” ante la imposibilidad de acceder al mismo. Así pues, en este singular y revelador ejemplo se hacen evidentes la experiencia y el conocimiento del poeta acerca de las pulsiones erótico-amorosas humanas. También hay casos en los que se perfila una visión distinta del amor:

Es muy linda la sirena,  
y no alcanzo a comprender  
que siendo mujer tan buena

un pescado quiso ser,  
para quitarse la pena  
y de amor no padecer.

(Los Hidalguenses, *En vivo*)

En la copla se muestra a un ser cuyo temor al sufrimiento lo hace renunciar al amor.

Aquí se da por finalizado el análisis de una selección de coplas en las que la sirena conserva su condición de criatura sobrehumana; en ellas se aprecian las distintas connotaciones que los poetas huastecos le confieren, a la vez que revelan la inquietud humana por descifrar, entender y/o compartir el "pensamiento" y los "sentimientos" de este mítico ser. Ahora se presentan algunas coplas con la referencia denotativa de la sirena en su contexto marino natural:

Estando yo recostado  
en lo fresco de la arena,  
oí la voz de un pescado  
que le dijo a la sirena:  
"¡Qué trabajos he pasado  
por amar a una morena!"

(Trío Neblinas, 14 éxitos. *Trío Neblinas*)

Obsérvese que la imagen de la sirena funciona como un personaje de marco, como mero y mudo interlocutor en el desarrollo temático de una querrela amorosa, en la que ambos personajes, sirena y pescado, están caricaturizados. Otro ejemplo:

La sirena de la mar  
se pone varios vestidos,  
para salirse a pasear  
a los Estados Unidos  
y volver a regresar  
a los países conocidos.

(CFM, núm. 6237)

En este caso la sirena se convierte en una vanidosa “mujer” que luce sus galas. El verso inicial de este ejemplo es la base formulística a partir de la cual se desarrolla una temática alterna:

La sirena de la mar,  
me dicen que es muy bonita;  
yo la quisiera encontrar  
pa besarle su boquita,  
pero, como es animal,  
no se puede naditita.

(Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*)

Aquí se aprecia cómo el sujeto poético antepone la condición animal de la sirena a su parcial naturaleza humana, a pesar de su belleza. Esta copla resulta interesante porque contiene el motivo de la imposibilidad amorosa entre sirena y hombre, lo que se contrapone a uno de los núcleos temáticos estudiados por el académico Pedrosa, que perviven en la literatura oral en el que sí se da dicha relación amorosa.

En algunos ejemplos con la figura de la sirena como un referente secundario, su belleza, en ocasiones, sirve de parámetro para una comparación:

La sirena allá en el agua  
luce en todo su esplendor,  
pero no se le compara  
a una muy hermosa flor,  
ella vive ahí en Tamiahua  
y es la dueña de mi amor.

(Los Caimanes de Tampico, *Primer festival de la Huasteca*)

El poeta magnifica la figura de este ser, pues a partir de la misma se elabora una imagen hiperbolizada de la hermosura de su amada. En otros casos se ponen de manifiesto sus características sensuales:

No tengo ninguna pena  
 porque te he jurado amar;  
 a la luz de luna llena  
 te quisiera retratar  
 esas formas de sirena,  
 cuando voy a navegar.<sup>27</sup>

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 27)

El cuerpo de la sirena es el objeto de comparación por medio del cual se resaltan los atributos de la amada. La alusión a la noche aporta una carga erótica, y la referencia a la navegación parece contener resabios simbólicos.

Alan Deyermond (2001: 179) ha estudiado varios ejemplos de metáforas cariñosas aplicadas a la amada con la palabra sirena; dos de ellas pertenecen a la lírica huasteca (tradicional y moderna), sin embargo, en el acopio y análisis de las coplas no se documentaron recreaciones huastecas de las mismas.<sup>28</sup>

Muestro dos ejemplos singulares, en los que se describen las características físicas de la sirena:

A la tierra del saber  
 información ha llegado:  
 dicen que vieron al ser,  
 en ese mar tan sagrado:  
 "Lo de arriba era mujer,  
 y lo de abajo, pescado".

(Los Reales de Colima, *Antología del huapango*)

Del barco pongo cuidado  
 como soy de la marina  
 mirando pa todos lados  
 se ve una mujer catrina,

<sup>27</sup>El músico poeta Hugo Rodríguez Arenas es el autor de esta copla.

<sup>28</sup>Las coplas del CFM son: núms. 163 a, 163 b y 163 c, 314, 1929, 2155 y 297.

es injerto de pescado  
que hasta aquí huele a sardina.

(Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

La descripción del objeto sin enunciarlo se asemeja a la estructura discursiva de una adivinanza. La figura de la sirena es abordada desde una misma perspectiva, pues en ambas coplas se menciona la forma de mujer-pezu, además de que en la segunda se alude a su fragancia como rasgo adicional.

En ocasiones, algunos elementos contextuales que complementan la figura de la sirena, como los motivos adyacentes relativos al ambiente marino, también suelen llegar a ser el tema principal en las coplas. Uno de estos elementos es la pesca:

Andando pescando meros  
en un estero salado,  
le dije a mi compañero:  
“Ese es el mero pescado,  
que se agarra con trabajo  
y se come con cuidado”.

(CFM, núm. 9099)

Se puede observar que la referencia al tipo de pescado se da con un juego de palabras: “pescando meros”-“mero pescado”, recurso frecuente en la lírica tradicional.

La yuxtaposición de temáticas alternas no sigue regla alguna, los nuevos temas aparecen como elementos tomados al azar conformando el ambiente marino; sin embargo, se mostrarán en un orden determinado con la finalidad de facilitar su análisis:

Un pescador en la barra  
ya no pudo dar con bola,  
por pescar una mojarra  
pescó un sapo de la cola,  
que no cualquiera lo agarra.

(CFM, 6548 a)

Aquí, la pesca, que es el motivo eje, se complementa con la mojarra, como elemento representativo del pez o pescado, y con el sapo — componente ajeno al paradigma —, cuya presencia sugiere un absurdo lógico con tintes de comicidad.

En el siguiente ejemplo la temática marina se vincula a la pesca y adquiere un carácter protagónico:

Pescador y marinero  
ha sido mi profesión;  
conozco al pescado mero  
y otro poquito al salmón,  
ese no cae con anzuelo,  
solamente con arpón.

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

En la referencia a una anécdota pesquera. En ocasiones, el tema de la navegación es suficiente para el poeta huasteco, quien lo recrea de esta manera:

Cuando el marinero mira  
la borrasca por el cielo,  
alza la cara y suspira  
y le dice al compañero:  
"Si Dios me salva la vida,  
no vuelvo a ser marinero".

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

Así da cuenta de las vicisitudes de la vida en el mar. El motivo de la navegación también sirve de base para el desarrollo de un nuevo tema:

Soy soldadito marino  
que navego en altamar,  
y como me disciplino  
mi vida voy a arriesgar,  
por culpa de un cruel destino,  
sin poderlo remediar.

(Sánchez García, núm. 1101)



En la autodefinition del sujeto poético como soldado, va implícito el motivo de la guerra; el tono grave es acorde a la temática bélica. Este motivo es muy escaso. En ocasiones, el tema de la navegación se adapta a circunstancias amorosas:

Años y meses anduve  
de marinero en la mar,  
por una razón que tuve,  
que tú te ibas a embarcar  
en una violenta nube,  
de esas que bajan al mar.

(Huapangueros Diferentes, *El alegre*)

Como se puede observar, el asunto amoroso se desliza imperceptiblemente en la copla, pues ha sido hábilmente revestido con elementos marinos. Por otro lado, como a veces sucede, el músico huapanguero y poeta no resiste la tentación de nombrar su oficio:

Cuando yo era marinero,  
y en Tampico patrullando,  
miré un barquito velero  
y en él venían navegando:  
eran mis dos compañeros,  
con los que ahora estoy tocando.

(Trío Furia Huasteca, *Regiones huastecas*)

Aquí el intérprete se asimila al sujeto poético personificándose en un marinero, en una original anécdota, puesto que la presentación o mención del trío, por lo general, se da en las coplas con la referencia al son. Esta trama anecdótica refleja la búsqueda, tal vez inconsciente, por parte de los poetas huastecos, de nuevas formas de expresión. Un caso distinto:

Cuando anduve en la marina  
conocí varias naciones;  
conocí a la gente china

y también a los japones,<sup>29</sup>  
que traían madera fina  
para hacer embarcaciones.

(Trío Herencia Queretana,  
*Huapangos*)

En el ejemplo se aprecia el motivo de las naciones del mundo, el cual es indeterminado, por lo que el país está implícito en los gentilicios "gente china" y "japones". Este motivo, generalmente, se da con la nominación de un país y sus capitales:

Paseándome por Hungría  
salí directo a Rumania;  
luego me fui pa Sofía,  
la capital de Bulgaria;  
salí directo a Turquía,  
a Grecia, Serbia y Albania.

(Los Hermanos Calderón,  
*Sones huastecos*)

Se aprecia un esquema particular, a final de verso, de la enumeración de los países y un remate contundente en el último verso. Relacionado con dicho núcleo temático, aparece el motivo secundario de la travesía marítima de Cristóbal Colón:

Conocí la embarcación  
que el rey de Italia tenía,  
y también a su patrón  
que era el que la dirigía,  
era Cristóbal Colón,  
que desde Europa venía.

(Los Paseadores,  
*Los mejores huapangos calientes*)

---

<sup>29</sup>El autor de esta copla se tomó una licencia poética, pues utiliza la palabra "japones" en lugar de japoneses, seguramente con la intención de respetar la medida del verso.

En ocasiones, también se refieren sucesos marinos verídicos de la historia reciente de la navegación:

Conocí la embarcación  
de aquél famoso *Titanic*,  
el barco que un día se hundió  
allá entre los grandes mares,  
y ese barco naufragó  
porque se estrelló en un iceberg.

(Trío Juglar, *Mi Molango*)

Es interesante el hecho de que el poeta aprovechó la popularidad del naufragio del *Titanic* y recreó el motivo en una copla del son de la petenera, respetando así el espacio significativo sirena-mar-navegación-barco; a la vez, amplió dicho espacio al agregar el motivo del naufragio. Nótese además que la frase inicial “Conocí la embarcación” se ha convertido en una fórmula inicial en estos dos últimos ejemplos.

Aquí se da por finalizado el análisis de la presencia de la sirena y el núcleo temático marino adyacente recreado en torno a ella en un peculiar conjunto de coplas de la petenera; ahora enfoquemos nuestra atención en la palabra petenera, cuya presencia muestra interesantes peculiaridades, puesto que su recreación puede estar enfocada en la figura de una mujer, o en el son mismo del mismo nombre.

Respecto a la recreación lírica basada en la dupla petenera-mujer, esta nuevamente aparece caracterizada en forma negativa:

La Petenera, señores,  
es una mala mujer,  
quien pretenda sus amores  
siempre habrá de padecer  
desdichas y sinsabores.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las Tres Huastecas*)

En esta copla la palabra "petenera" sirve como apelativo de una mujer caracterizada como mala y traicionera, tópico que según Gómez-Ullate (2009: 19) es un eje temático presente en todas las peteneras mexicanas: "... el tema central a este estilo se reconoce hoy en todas las variantes de peteneras: el profundo universal antropológico de la mujer fatal, perdición de los hombres"; su presencia no es muy frecuente en las coplas de la petenera huasteca.<sup>30</sup>

En el siguiente ejemplo, en un tono totalmente distinto, la palabra petenera ahora funciona como cariñoso apelativo:

Petenera, petenera,  
¡quién te pudiera cantar!  
Ojalá que yo pudiera  
siquiera medio entonar,  
como canta la sirena  
cuando sale a Miramar.

(CFM, núm. 5975)

El sujeto poético dirige un requiebro a la mujer en el que expresa su deseo de halagarla con su canto, para lo cual se vale de la imagen de la sirena cantando.

He presentado solamente dos ejemplos de la libre recreación de la palabra petenera, debido a que son muy escasos, pues la modalidad más frecuente, como se ha mencionado, se da en la autorreferencia al son.

La autorreferencia es un recurso muy popular en la lírica huasteca y aparece casi en todos los sones. Pareciera que los poetas, al haber agotado todas las posibilidades de recreación lírica en

---

<sup>30</sup>Más adelante, Gómez Ullate (2009: 32-35) comenta el análisis de 30 coplas huastecas y destaca la alusión a la sirena; su condición; su inmanente posibilidad de ser alcanzada; la temática marina, a veces absurda, y el motivo de la navegación. Concluye que el mito de la sirena y la realidad de la mujer fatal en forma de prostituta, adúltera, letal seductora, encajan perfectamente. Considero válida esta idea, no obstante, en el análisis de un corpus consistente y representativo de coplas huastecas, se evidenció su escasa recreación.

torno al título del son, voltean la mirada hacia el mismo y en una especie de “metalenguaje sonero” lo nominan y caracterizan. Además, a esta modalidad suelen agregarse la presentación, saludos y dedicatorias, entre otros. Un ejemplo:

Las peteneras, señores,  
son las que vengo a cantar,  
a todas esas porteñas,  
a las que quiero yo amar.

(CFM, 5973 a)

En principio, resalta la forma estrófica de cuarteta que es casi inexistente en los sones estudiados;<sup>31</sup> además, el nombre en plural parece remitir al antiguo género de las peteneras más que al son huasteco así denominado. Nótese igualmente la actitud jactanciosa de un sujeto poético que se autocaracteriza como un conquistador.

En el siguiente ejemplo, sin duda más reciente, se da una autorreferencia común por medio de la alusión al título del son:

“Petenera” es un son  
que se canta en la Huasteca;  
lo digo de corazón,  
explorando su belleza  
la tocan en mi región  
y por toda la Huasteca.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las Tres Huastecas*)

Aquí se aprecia la referencia al son de la petenera, sus características y su lugar de origen. También, en otras ocasiones, se da la presentación simultánea del músico y del son:

---

<sup>31</sup>El despliegue de una cuarteta en la estrofa musical de 10 versos del son resulta líricamente muy pobre. Las cuartetos que se documentaron en este estudio proceden de fuentes escritas.

Voy a empezar a cantar  
 con una voz lisonjera;  
 pero les voy a explicar:  
 "cuando canto 'Petenera'  
 me dan ganas de llorar".

(Sánchez García, núm. 1107)

Se observa que el sujeto poético se asimila al intérprete en una copla que parece una improvisación hecha al momento para el público. Por su parte, las dedicatorias presentes en las coplas suelen estar dirigidas a personas y/o a regiones huastecas:

Estos versos yo dedico  
 a los pueblos de la sierra,  
 le canto a mi municipio  
 el son de "La petenera",  
 a Talaya y Tlachichilco,  
 también a La Jabonera.

(Trío Alegría Huasteca, *El lunarcito*)

La creatividad poética se adapta al límite de la estrofa, en este caso se refieren tres regiones serranas. A veces también se alude a otros sones huastecos:

Mi Huasteca es huapanguera,  
 no se le puede negar.  
 Les canto La petenera,  
 pa que puedan zapatear  
 "La huazanga", "El aguanieve",  
 "La levita" y "El caimán".

(Los Paseadores, *Los mejores huapangos calientes*)

Los sones huastecos mencionados son de los más tradicionales y aparecen en su contexto natural del zapateado en una clara referencia al baile.

En la petenera, a la par que la típica y común autorreferencia ya presentada, se da también la siguiente modalidad discursiva autorreferencial:

La sirena se embarcó  
 en un buque de madera,  
 como el viento le faltó  
 no pudo llegar a tierra,  
 a medio mar se quedó  
 cantando La petenera.

(Huapangueros Diferentes, *El Alegre*)

El referente es el canto de la sirena en su contexto marino, en donde en una singular autorreferencia la misma sirena, caracterizada como intérprete, es quien canta su son. Esta autorreferencia “refleja” es una característica exclusiva de la petenera.

Ahora procedo a mostrar el encadenamiento, antiguo recurso estilístico todavía presente — aunque en mínima proporción — en la lírica huasteca. Las series de coplas con este recurso son conocidas por los huapangueros como cadenas.

César Hernández Azuara expresa que las cadenas son una forma antigua de versificación que “aunque puede utilizarse en todos los sones huastecos, se ha dado la costumbre de hacerlo en ‘La Petenera’, ‘Las conchitas’ y en menor medida en ‘La Cecilia’”. Por su parte, el poeta Eduardo Bustos refiere que el recurso aparece en “La Petenera” y “La azucena”.<sup>32</sup>

El son de la petenera parece ser el medio sonero ideal para la interpretación de cadenas, puesto que las escasísimas interpretaciones de cadenas conservadas en fuentes grabadas que se han documentado aparecen en este son.

También en fuentes escritas se ha documentado una consistente creación lírica de “cadenas modernas” escritas por poetas como Eduardo Bustos y Gilberto Ortega Raga; sin embargo, he optado

---

<sup>32</sup>Entrevistas personales con los músicos, en marzo de 2011.

por presentar únicamente las cadenas de la petenera documentadas en fuentes orales, debido a que, como expresa Román Güemes,<sup>33</sup> las cadenas modernas no se han cantado aún, o tal vez sólo por sus autores; y su interpretación ha sido en un ámbito muy reducido.

La temática en las cadenas documentadas en las fuentes sonoras es diversa y, a la vez, análoga a la de las coplas autónomas, lo que sugiere una dinámica similar de recreación lírica entre coplas y cadenas. Inicio la presentación con una cadena alusiva a la sirena:

¡Qué cosa más horrorosa  
es el rugido del mar!  
Ángel, serafín, dichosa,  
si quieres ir a escuchar,  
que en el centro de una poza,  
la sirena oirás cantar.

La sirena oirás cantar  
entre su pulida aldea;  
si la quieres retratar,  
con tinta, papel y oblea,  
que a orillas del ancho mar  
es donde ella se pasea.

Es donde ella se pasea  
con su vihuela tocando,  
todos los años cambea  
nuevos sonos entonando,  
una sardina cambrea  
es la que la está peinando.

Es la que la está peinando  
con una escobeta, trina,  
su pelo rojo brillando  
con la pomada más fina,

y el viento la está halagando  
con una flor purpurina.

Con una flor purpurina  
de colores matizada,  
y la estrella matutina  
le sale más agraciada:  
se le ofrece de madrina  
cuando quiera ser casada.

"Yo no quiero ser casada,  
la sirena respondió:  
no quiero ser ultrajada  
del hombre que Dios formó,  
yo quiero vivir honrada  
con el ser que Dios me dio.

"Con el ser que Dios me dio  
quiso verme en la laguna,  
a las aguas me arrojó  
a gozar de mi fortuna,  
pero nadie más que yo,  
otra como yo, ninguna".

(Alborada Huasteca, *Canto de amor en la Huasteca*)

La caracterización de la sirena no difiere mucho del arquetipo: un ser sobrenatural, de gran belleza, que peina sus largos cabellos

<sup>33</sup>Entrevista vía electrónica, febrero de 2011.



y toca y canta. La aportación huasteca es que canta sones. En cuanto a la anécdota, la sirena es un ser destinado a la soledad, pues con su renuncia al matrimonio por medio de la frase “el ser que Dios me dio” se muestra resignada ante su imposibilidad física para acceder al amor y, a la vez, se perfila como un modelo de castidad.

En la siguiente cadena, se aprecia la tendencia a ampliar el contexto marino:

¿Qué tiene el reino extranjero?  
Una gran fotografía.  
yo miré un barco velero  
que venía desde Oceanía,  
andaba de pasajero  
por las playas de Turquía.

De la feria de San Juan  
salí con rumbo al oriente,  
navegando con afán  
un marinero excelente,  
pasé por el río Jordán  
entre millones de gente.

Por las playas de Turquía  
paseándome con afán,  
navegando noche y día  
miré un vapor alemán,  
y el patrón que yo traía  
de la feria de San Juan.

Entre millones de gente  
de mucha categoría,  
navegando mutuamente  
el viento nos dirigía,  
me temo no haya corriente,  
ya llegando a Alejandría.<sup>34</sup>

(Los Camperos de Valles, *The Muse*)

El núcleo temático de la navegación por diversos países del mundo constituye un paso obligado en el desarrollo contextual que va incorporando motivos adyacentes a la cadena. Esta versión finaliza con el retorno a tierras mexicanas.

---

<sup>34</sup> Estrofas complementarias: E. 5. “Ya llegando a Alejandría / cogí un viento huracanado/ el barco que yo traía / no pudo ser mejorado / quiso la fortuna mía / que en Rusia quedara anclado” // . E. 6. “Que en Rusia quedara anclado / un barco con elegancia; / de ahí salió mejorado / con vapor y esperanza / porque ya iba tripulado / con marineros de Francia” // . E. 7. “Con marineros de Francia / salí pa la Gran Bretaña, / fue tanta nuestra constancia / que se me hizo cosa extraña. / Yo vi el Arca de la Alianza / cuando llegamos a España” // . E. 8. “Cuando llegamos a España, / por lo mismo me repito, / recordé la Gran Bretaña / cuando pasé Puerto Rico, / y se me hizo cosa extraña / cuando ya salí a Tampico”.

Eduardo Bustos Valenzuela expresa que "la cadena tiene la virtud de que no se pierde la atención al tema central";<sup>35</sup> por su parte, Rosa Virginia Sánchez (2002: 66) también refiere la presencia de un eje temático en todas las coplas de la cadena.

Presento ahora un ejemplo extraordinario de cadena:

A la barra fui a pescar<sup>36</sup>  
una vez por travesura,  
como nada pude hallar,  
sólo para tu hermosura,  
estas perlitas del mar.

Te he de formar un altar  
y servirte con placer,  
al tiempo de irte a besar,  
que me puedas entender  
lo que te voy a expresar.

Estas perlitas del mar  
traigo para ti, mi vida,  
para que puedas estar  
en imagen convertida,  
te he de formar un altar.

Lo que te voy a expresar  
son frases de puro amor:  
hermosa perla [concha] del mar,  
me volveré caracol  
para poder platicar.<sup>37</sup>

Esta cadena despierta algunas inquietudes, pues se puede fundamentar que deba interpretarse en "Las conchitas", pues el motivo de estas está directamente relacionado con dicho son; pero también forma parte del contexto marino de La Petenera. Por ello, en cuanto a la concordancia temática entre el título del son y el tema desarrollado, considero factible que esta cadena puede ser interpretada en cualquiera de los dos sones, y, basada en la libertad del intérprete huasteco, en cualquier son.

César Hernández Azuara expresa que es casi seguro que antiguamente se realizaba el encadenamiento en muchos más sones,

<sup>35</sup>Entrevista personal, marzo de 2011.

<sup>36</sup>La barra es el malecón en su forma natural, esto es, sin construcción artificial.

<sup>37</sup>Rosa Virginia Sánchez García (2009: 353) refiere como informante a Nicolás Crescencio Güemes. Las estrofas complementarias son: E. 5. "Para poder platicar, / si es que tú me lo permitas, / ganas me dan de llorar / cantándote 'Las conchitas' / cuando sales a bailar" // . E. 6 "Cuando sales a bailar / me pareces más hermosa; / me pregunto sin cesar: / ¿cuándo cortaré esa rosa / que me hace tanto penar?" // . E. 7 "Que me hace tanto penar, / desprecia a su adorador; / yo la tengo que besar, / me volveré caracol / para sacarla del mar".

y —al margen de la reciente costumbre de hacer cadenas en dos o cuatro sones únicamente— nada impide que quien así lo desee haga una interpretación de una cadena en un son cualquiera.<sup>38</sup>

Para finalizar presento una original serie de coplas:

—Si perturbo esta cantada,  
perdonen por vez primera.  
Mi pregunta no es sagrada:  
¿esta hermosa “Petenera”  
por quién ha sido inventada?

—Voy a contestarle yo  
su pregunta lisonjera,  
ya que usted me preguntó:  
esta hermosa “Petenera”  
la sirena la inventó.

—Ya que habla de la sirena,  
podría decirme algo de ella,  
¿por qué sufre tanta pena,  
siendo la joven más bella?  
¿Por qué no salta a la arena?

—Ella no salta a la arena  
porque se encuentra encantada;

esa preciosa sirena  
en la inmensidad del agua  
ha de terminar su pena.

—No he podido adelantar  
en eso de la versada;  
sólo vengo a preguntar  
¿por qué se encuentra encantada  
esa sirena en el mar?

—Esa se encuentra encantada  
sufriendo triste quebranto  
nomás por una bañada  
que se dio en un Viernes Santo  
estando bendita el agua.<sup>39</sup>

(Antonio García de León *et al.*,  
*Árboles, ríos, sentimientos*  
*profundos... Antología de versos*  
*huastecos*)

<sup>38</sup>Esta es la propuesta implícita en las cadenas del poeta huasteco don Gilberto Ortega Raga (2006: 97-156 y 2002: 70-85), quien guiado únicamente por su inspiración, compone cadenas para una gran diversidad de sones huastecos. Durante el análisis de las coplas he encontrado tres ejemplos de cadenas en fuentes grabadas, que no se presentan como cadenas. 1. “La malagueña”, Emma Maza y Trío de Pánuco, en *Antología del son en México*, encadenamiento parcial; 2. “El gustito” o “Nuestra separación”, Trío Chicamole, *Huapango en wi-fi*, presenta encadenamiento en cuatro de cinco estrofas del son. 3. Cadena completa. “El sacamandú”, Trío Xilitla, *Tormenta de huapangos*.

<sup>39</sup>Debido a que accedí a esta cadena por medio de una fuente escrita, me permití investigar si alguna vez fue cantada. Román Güemes comenta que esta cadena la aprendió de don Felipe González Zuvirie, originario de San Martín Chachicuatla; César Hernández Azuara la escuchó en los años sesenta; y Eduardo Bustos escuchó esta cadena en los primeros encuentros de huapango en Amatlán, Veracruz, en los noventa. Con estos testimonios se constata la existencia de esta cadena en la tradición oral.

Como se puede observar, el referente es la leyenda de la maldición de la sirena, que se desarrolla por medio de un diálogo, en el cual cada copla tiene sentido por sí sola, toda vez que contiene el discurso de cada uno de los interlocutores.

El modelo dialogado copla-pregunta *versus* copla-respuesta constituye la estructura que vincula a la serie, por lo que si nos basamos estrictamente en las reglas de versificación, no existe el encadenamiento como tal. Sin embargo, de acuerdo con el análisis del léxico utilizado, salta a la vista lo siguiente: en los versos cuatro y cinco de la copla dos, la respuesta se articula en función de los dos últimos versos de la copla uno: 1. "*Esta hermosa petenera ¿por quién ha sido inventada?*" *versus* 2. "*Esta hermosa 'Petenera' / la sirena la inventó*". En la copla tres se retoma una palabra del último verso de la dos: 2. "*la sirena la inventó*" *versus* 3. "*Ya que habla de la sirena*". En la copla cuatro se da respuesta a la pregunta formulada al final de la copla tres: 3. "*¿Por qué no salta a la arena?*" *versus* 4. "*Ella no salta a la arena*". En la copla cinco se retoma el verso dos de la copla cuatro pero en forma de pregunta: 4. "*porque se encuentra encantada*" *versus* 5. "*¿Por qué se encuentra encantada?*" Y en la copla seis se resuelve la incógnita con la reformulación de la misma frase: 5. "*¿Por qué se encuentra encantada / esa sirena en el mar?*" *versus* 6. "*Esa se encuentra encantada*".

El análisis demuestra que el poeta trató de elaborar un encadenamiento, pues articuló un diálogo para enfatizar la continuidad de las coplas, y además repitió las ideas principales utilizando idénticas palabras, aunque sin conocer las bases de versificación del encadenamiento. Por estas razones considero que, de acuerdo con la intención creativa y, sobre todo, por su función, esta serie de coplas debe ser considerada una cadena.

Aquí se da por terminado el acercamiento y análisis a los recursos y aspectos más sobresalientes en la recreación poética de las coplas de La Petenera.

Como se ha mostrado, La Petenera huasteca es un maravilloso y singular ejemplo de "barroquismo" lírico musical huasteco conformado por una disímil variedad de elementos: su melodía y armonía de incierta y añeja filiación; su forma estrófica idéntica

en su interpretación al cante de petenera; la presencia de la mítica figura de la sirena en coplas que presentan tendencia a la exclusividad y el desarrollo de un núcleo temático marino en torno a la misma; el recurso del encadenamiento relacionado principalmente con este son, en el que la sirena igualmente aparece como eje temático de un desarrollo lírico adyacente que recrea el ambiente marino; y la importante mayoría de coplas documentadas con temática libre que evidencia la obstinada y simultánea permanencia de una alterna forma de hacer poesía ajena al título de la petenera, regida por la premisa: “todas las coplas se pueden cantar en cualquier son”.

Por todo lo anterior, el son de la petenera es hoy en día una joya invaluable, cuyas múltiples facetas, como caras de un diamante, resplandecen en el ambiente sonero huasteco.

La sirena de la mar  
dicen que no sale a tierra;  
yo la quisiera encontrar  
para llevarla a la escuela  
y ahí enseñarle a cantar  
versos de “La petenera”.

### Bibliografía citada

- ALVARADO PIER, Francisco, 1981-1987. *Concurso de composición de huapango*. Disco y folleto. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas-Dirección de Asuntos Culturales.
- Auditorium, cinco siglos de música inmortal. Diccionario de la música*, 2004. Barcelona: Planeta.
- BÁEZ-JORGE, Félix, 1992. *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, 1997. *Cantares de mi Huasteca*. México: Conaculta / PACMYC / Casa de la Cultura de Tamaulipas.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk, 1975-1985. 5 vols. México: El Colegio de México.

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, 1983. *Historia de la música española: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina, 2003. *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.
- DEYERMOND, Alan, 2001. "Sirenas del Cancionero folklórico de México y su ascendencia medieval". *Homenaje a Margit Frenk, Anuario de Letras XXXIX*: 163-197.
- Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/drael/>.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 2007. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- EHEVARRÍA ROMÁN, Jesús Antonio, 2000. *La Petenera: son huasteco*. México: Conaculta-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- GARIBAY KINTANA, Ángel María, 2002. *Mitología griega*. México: Porrúa.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI / Gobierno del Estado de Quintana Roo / UNESCO.
- \_\_\_\_\_, Román GÜEMES JIMÉNEZ y Armando HERRERA SILVA, 1991. *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*. México: Criba.
- GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín, 2009. *Las vueltas de La Petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- IZZI, Massimo, 2000. *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- LAO, Meri, 1995. *Las sirenas*. México: Era.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo, 1983. *El folklore musical*, vol. 6. de *Historia de la música*, Joseph Criville (coord.). Madrid: Alianza Música.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 1975. *Cantes flamencos*. Madrid: Cultura Hispánica.
- MÁRQUEZ HUITZIL, Ofelia, 1991. *Iconografía de la sirena mexicana*. México: Conaculta-Dirección General de Culturas Populares.

- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel y Cuarteto Regional Veracruzano, 1987. "Versada". *Tierra Adentro. La Huasteca* 87: 36-38.
- MENDOZA, Vicente T., 1949. "Breves notas sobre La Petenera". *Nuestra Música* IV-14: 114-132.
- ORTEGA RAGA, Gilberto, 2002. *Continúa cantándole a la Huasteca*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas/PACMYC/ITCA.
- \_\_\_\_\_, 2006. *Vamos cantándole a la Huasteca*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas / PACMYC / ITCA.
- ORTIZ, Orlando, 1995. *Crónicas de las Huastecas: en las tierras del caimán y la sirena*. México: Conaculta.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. *El libro de las sirenas*. Roquetas del Mar: Excmo. Ayuntamiento.
- PULIDO ROSA, Isabel, 2004. "El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (ed.). Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
- QUINTO HORACIO FLACO, *Arte poética I*. Tarcisio Herrera Zapién (intr., versión rítmica y notas). México: UNAM.
- RODRÍGUEZ ARENAS, Hugo, Antología poética particular inédita.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1923. *Ensaladillas, menudencias de varia, leve y entretenida erudición*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2009. *Antología poética del son huasteco tradicional*. México: Cenidim.
- \_\_\_\_\_, 2002. "Reseña a Jesús Antonio Echevarría Román. *La Petenera: son huasteco*". *Revista de Literaturas Populares* II-1: 209-215.
- \_\_\_\_\_, 2000. "Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco I". *Pauta* 73: 63-76.
- SUCH, Juan, 2008. "Teorías sobre el origen de las peteneras". En *El Alcaucil, grupo de flamenco: en Paterna*. Página web: <http://paternapetenerablogspot.ms//2008/09teoras-sobre-el-orgen-de-las-peteneras.html>.

- VAAN'T HOOFT, Anuschka, 2003. "Sirenas, serpientes y xilis. El agua en la tradición oral de los nahuas de la Huasteca". En *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región!*. Juan Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba (coord.). México: CIESAS / El Colegio de San Luis.
- VILLANUEVA, René, 1987. *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.

### Fonografía

- I Festival de la Huasteca*, 1997. México: Conaculta / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- 14 éxitos*, Trío Neblinas, s.f. Trío Neblinas. México: MNB.
- Antología del Huapango*, 2007. Los Reales de Colima. México: DIIIX Réconds.
- Antología del son en México*, 2002. 3. Huasteca. Eduardo Llerenas, Enrique Ramírez de Arellano y Baruj Lieberman (grab.). México: Discos Corasón.
- Antología musical de Teno Balderas, el trovador del Vergel de Tamau-lipas*, 2006. Los Caimanes, Hermanos Balderas, Trío Magisterial, Los Villela, grabaciones de campo. Tampico: Conaculta/PACMYC/ITCA.
- Canto de amor en la Huasteca*, 1998. Trío Alborada Huasteca, s.d.
- El alegre*, 2003. Huapangueros Diferentes. México: Scorpio Réconds.
- El lunarcito*, Trío Alegría Huasteca. *2 en uno de huapangos*, 2006. México: Discos Lucero.
- En vivo*, 2009. Los Hidalguenses. En *Historia musical hidalguense*. Remasterización adquirida con los intérpretes, Tamazunchale.
- Huapango en wi-fi*, 2011. Trío Chicamole. México: Discos Corasón.
- Huapangos*, s. f. Trío Corazón Huasteco de don Félix Tavera. México: Producciones Huasteca Music.
- Huapangos*, 2005. Trío Herencia Queretana. Ciudad Valles: Conaculta Querétaro / Revista *Recorriendo la Huasteca*.
- Huapangos y zapateados*, s.f. Trío Estrella Zacualtipense. México: DIIIX Réconds.



- Huapangueros para siempre*, 2009. Hermanos Herrera. Filmore: Son Boruns Réconds.
- La trova huasteca de el güero Nieto / The muse*, 1995. Camperos de Valles, México: Corasón.
- Las tres huastecas*, s.f. Trío Juvenil Hidalguense, s.d.
- Los mejores huapangos calientes*, 2002. Los Paseadores. México: Discos y Cintas de la Garza.
- Mi Molango*, s.f. Trío Juglar. México: Mar-Ben Réconds.
- Regiones huastecas*, 2008. Trío Furia Huasteca. México: Scorpio Réconds.
- Son huasteco*, 2008. Avispones Huastecos. México: Producciones Orco.
- Sones huastecos*, s.f. Los Hermanos Calderón. Aguascalientes: FONY Musical.
- Súper sones*, 2009. Los Hidalguenses. En *Historia musical hidalguense*. Remasterización adquirida con los intérpretes. Tamazunchale.
- Tormenta de huapangos*, 2003. Trío Xilitla. México: Discos y Cintas de la Garza.